ORBIS PICTUS
BAND 3

ARCHAISCHE PLASTIK DER GRIECHEN

ERNST WASMUTH A.G. BERLIN

ORBIS PICTUS / WELTKUNST-BÜCHEREI
HERAUSGEGEBEN VON PAUL WESTHEIM

BAND 3

ARCHAISCHE PLASTIK DER GRIECHEN

MIT EINEM VORWORT VON
WOLDEMAR GRAF UXKULL-GYLLENBAND

VERLAG ERNST WASMUTH A.G. BERLIN

DRUCK VON J. B. HIRSCHFELD (A. PRIES) IN LEIPZIG

PERCY GOTHEIN

GEWIDMET

»Wir hätten selten einen reichen Tag,
Wenn nicht die Liebe unser Blut durchglühte.«

Die archaische Kunst der Griechen und besonders die Plastik bedeutet den gewaltigsten Wendepunkt im Kunstschaffen überhaupt. Einer Rakete gleich ging das Leuchtsignal eines europäisch-okzidentalen Willens auf, jene alte Form der Kunst, steril und erstarrt, mit dem neuen Leben zu durchglühen: das Vorbild von Fühlen und Denken, Herz und Geist für den westlichen Menschen wurde. Wie die Griechen Richtbild des europäischen Menschen sind, so waren sie auch die Schöpfer der abendländischen Kunstform. Aus dem Orient und aus Ägypten wurde von ihnen die Kunst übernommen, wobei einerseits gerade Wirkungen auf die kleinasiatischen- und Inselgriechen ausgeübt wurden, andererseits eine Umgestaltung in Kreta, namentlich für den Peleponnes, also für die dorische Entwicklung von Bedeutung war. Daß die archaische Kunst und besonders die früharchaische Plastik sehr starke Beeinflussung durch den östlichen Stil aufweist, ist unbestreitbar. Dennoch besteht von vornherein ein scharfer Gegensatz zwischen beiden Gattungen. In den großen Despotien war die Kunst ein Mittel zur Verherrlichung mächtiger Siege, eine Chronik königlicher Taten, bestimmt den ewigen Ruhm ewig zu erhalten. Wie den orientalischen Monarchien die Freiheit des Individuums fehlt, so auch ihrer Kunst die Gestaltung individueller Normen; sie sind Schöpfer von Typen, deren jede eine staatliche Beamtenkaste widerspiegelt, sie schaffen Könige, Priester, Würdenträger, nicht aber Menschen. Geradezu erstaunlich sind ihre Leistungen in bezug auf die Tierwelt, bei der Leidenschaft, Grimm und Furcht zu formal hohem Ausdruck gebracht werden und bei der man sogleich erkennt, daß sie nach lebendiger Anschauung gebildet ist. Wo aber Menschen gestaltet werden, sind sie nicht Abbilder ihres eigenen Genus, sondern die ihrer staatlichen oder religiösen Stellung.

Diese östliche Kunst war staatlich wie religiös gleichmäßig bedingt. Die Ehrfurcht vor den Göttern als in einer fast transzendenten Sphäre Thronenden, zu der sich Könige noch verhielten wie Untertanen zum Herrscher, hatte eine Kunst von nicht wieder gewesener Monumentalität, aber auch monströser Furcht zur Folge. So gut wie kein Ringen und Suchen ist in diesen Werken, und Platon sagt einmal, daß die Bilder der Ägypter zu seiner Zeit nicht wesentlich von denen unterschieden seien, die tausend und mehr Jahre zurücklägen. Sie klammerten sich an eine überkommene Form, ihre Führungslinie ist eine immer gleiche Gesetzmäßigkeit, die Künstler sind Handwerker eines absoluten, reibungslosen Willens oder einer alt werdenden Priesterkaste. Dennoch findet sich, trotz Hierarchie und Despotismus, bei den Porträtstatuen ein seltener Naturalismus (die Totenmasken bestätigen dies), den die Griechen kaum, in archaischer Zeit gar nicht gekannt haben. Auch er ist religionsmäßig be-

dingt und steht zu dem Bestreben, formelmäßig am Sinn der Kasten festzuhalten, nur in scheinbarem Gegensatz. Der Ägypter geht erst nach dem Tode in das eigentliche Leben hinüber, erst dann wird seine Seele individuell. So gab es keine Möglichkeit, die Person eines Ägypters, während er lebte, durch Typisierung seiner seelischen und leiblichen Züge über das Individuelle hinaus zu verewigen. Wollte man ein Bild dieses nur Erdgebundenen für alle Zeiten haben, so mußte man sich an das Zufällige seiner Erscheinung klammern. Der Grieche dagegen erfüllt sich im Leben, erwartet wenig vom Jenseits (zumal der in archaischer Zeit) und da er im Leben und auf der Erde Träger und Sitz des Gottes ist, wird im Bildwerke nicht seine tatsächliche Gestalt erhalten, sondern die, der er sich in seinen höchsten Augenblicken nähert. Diese „Gunst des Augenblicks“, d. h. die Fähigkeit Eins zu werden mit dem Gott, und zwar nicht in entrücktem Zustand, sondern durch menschliche Leidenschaften, fehlte den Ägyptern. So gehen bei ihnen strengster Stil und Naturalismus nebeneinander her; beide erfordern letzten Endes nicht höchste Kunst, sondern sind auch bei feinster Ausbildung eines Kunsthandwerks erreichbar: denn ist auf der einen Seite überkommene Schematisierung Richtung und Führung, so ist es die unveränderte Natur auf der anderen. Was die Bewunderung für die ägyptisch-orientalische Kunst stets ausmachen wird, ist die grandiose Einheit, das monumentale Stilwollen und die dauernde Erhaltung eherner Gesetzmäßigkeit. Dennoch darf man nicht vergessen, daß dies die Kunst letzten Endes Unfreier ist, daß ihr Stil eine Rückwirkung erstarrter Lebensführung bedeutet, kurz, daß hier das Werk des orientalischen Menschen vorliegt, dem das Knechtsein Lebensinhalt ist.

Als die kretisch-mykenische Kulturepoche untergegangen war, und mit ihr jene Kunst, die kaum als unmittelbarer Vorläufer der eigentlich griechischen zu betrachten ist, begann die primitive Ära der geometrischen Stile, die schon ein vorwiegend griechisches Element enthielt. Indessen fehlt dieser Zeit so gut wie ganz das Statuarische und so geht die wahre Bestimmung, die das Weltschicksal der griechischen Kunst zugedacht hat, erst mit der früharchaischen Periode, dem Ende des siebenten Jahrhunderts in Erfüllung. Ein Blick auf die kyprischen Statuen (Abb. 1 u. 2) zeigt sofort, wie stark der Einfluß des nahen Assyriens war, und doch darf man mit Bestimmtheit sagen, daß sie nur von Griechen gefertigt sein können. Die Körper stehen in strenger Gebundenheit da, trotz unsorgfältiger Arbeit ist die Darstellungsmöglichkeit fast weiter als im übrigen Griechenland jener Zeit; aber die unbearbeitete Rückseite zeigt, daß sie noch vorwiegend architektonisch gedacht sind. Als griechischer Einschlag fällt, namentlich bei der einen Statue (Abb. 2), die geringere Abstraktion zugunsten einer lebendigeren Sinnlichkeit ins Gewicht. Zeigen diese Statuen einen internationalen Mischstil der damaligen Welt, so weisen die Sitzbilder vom heiligen Weg des apollinischen Didymaions bei Milet geradenwegs nach Ägypten (Abb. 3 u. 4). Strenge Frontalität, der archaischen Plastik überhaupt eigen, die Art der Gewandung, vor allem auch die Aufstellung sind ägyptisch und deshalb wirkt namentlich die Ge-

samtheit fast ungriechisch, wogegen die Details der einzelnen Figuren in ihrer Abwechslung weniger erdacht sind und der geometrische Block ägyptischer Bildwerke schon einer sinnlichen Rundung weicht, die einen Körper unterm Gewand atmen läßt. Diese bekleideten Sitzbilder haben eine lange Entwicklung gehabt, als deren Schlußstein man etwa die wundervolle reifarchaische Statue einer thronenden Göttin des Berliner Museums ansehen kann (Abb. 40). Unerhört ist hier die Sprache des gelben Marmors und wie stark ist die Körperlichkeit unter dem eng anliegenden Gewand, das wie bei allen Frauenstatuen, im Gegensatz zu den nackt gebildeten Männern nicht zur Verhüllung, sondern zur Unterstreichung der Sinnlichkeit dienen soll! Der strenge und gebundene Stil ist hier Träger einer noch latenten Kraft, der Zauber dieses raffinierten Rhythmus liegt in der Unvollendbarkeit der Bewegung. Der scharfe Gegensatz und völlige Bruch mit der Art früheren Kunstschaffens tritt zutage, die dekorative Kunst ist zur selbständigen geworden, der Leib nicht formelhaft abstrahiert, der Kopf nicht naturalistisch oder konventionell, die Göttin ist durchaus menschlich, sie ist die große Frau jener Zeit mit der ganzen weiblichen Überlegenheit des Herzens, erhöht in die Sphäre eines kulturellen und somit auch religiösen Vorbildes.

Enthalten diese Sitzbilder schon ein bezeichnendes Merkmal echt hellenischer Kunst, so ist das neue Wunder der alten Welt, das Phänomen griechischer und damit europäischer Kunstform: die Gestaltung des nackten Jünglings. Hier beginnt eine neue Weltauffassung und das lang gehegte geistige Erlebnis gerinnt in Stein, erhält so sein plastisches Bild, d. h. jene Kunst, die allein fähig ist, die geistigen Funde vollkommen zu realisieren, tritt in den Kreis ihrer eigentlichen Wirkung. Worin liegt aber das Unerhörte dieses neuen Augenblicks? In der Erkenntnis des menschlichen Leibes als des statuarischen Phänomens an sich, ohne Rücksicht auf seine Funktion und Beziehung! Haben die anderen Völker Geschichte als staatliche Bedingung, oder Individuen als zufällige Glieder einer Gesellschaftsverkettung in Stein oder Erz gebannt, so wird bei den Griechen der Mensch als oberstes Erzeugnis schöpferischer Natur das einzige Kunstvorbild und das Maß aller Dinge. Die große Neuerung griechischer Kultur liegt darin, daß sie den Menschen als oberstes Gesetz, das Religion und Staat gleichmäßig bedingte, hingestellt hat. So waren die Götter in ihrer antropomorphen Gestaltung dogmenlos und wandelbar; denn stets war sich der Mensch bewußt ihr Träger zu sein, und somit war das jeweilige Götterideal zeitlich begrenzt, dem menschlichen entsprechend.

Das Leben ging der Kunst vorauf. Als zum fünfzehnten Male ganz Griechenland zu den Spielen in Olympia versammelt war, kam Orsippos aur dem dorischen Megara als erster nackt zum Kampf vor die Augen aller hellenischen Stämme. Damit fiel noch nicht endgültig die Bekleidung; denn noch Thukydides erzählt, es sei nicht allzu lange her, daß die Wettkämpfer den Schurz um die Scham ablegten, was Nichtgriechen und namentlich Asiaten niemals getan hätten. Ein Kontrast, so deutlich, daß ihn die Griechen selbst spürten!

Die Kunst, die so stark die menschliche Gestaltung in gänzlicher Entblößung erstrebt, ist die des agonalen und gymnastischen Leibes. Der Sieg im Wettkampf um einen geringen Ölzweig war Erfüllung eines kaum gewagten Wunsches, stempelte den Sieger zum Besten seiner Generation und seine Glorie war nahezu göttlich. Barbaren haben dies nie verstanden. Jener Agon verursachte im Gegensatz zu heutigem Sport und turnerischer Leistung nicht allein die ebenmäßigste, sondern auch harmonischste, d. h. bis ins Kleinste durchseelte Körperbildung und wie tief er mit dem geistigen Leben verknüpft war, davon zeugen die durch ihn hervorgerufenen rollenden Hymnen eines Pindar. Doch in weiser Voraussicht verhüteten die Griechen, daß durch die Verherrlichung des Siegers ein von ihnen verachteter Naturalismus in der Kunst Raum gewönne: sie bestimmten, daß nur die Bildsäule desjenigen, der dreimal den Sieg davongetragen hatte, Porträtzüge des Siegers tragen durfte.

Der Typus des nackten Jünglings (sogenannte Apollines) ist aus dem hölzernen Stand- und Kultbild (Xoanon) erwachsen. Die Stellung der Figuren ist streng frontal, wobei die Füße immer mit ganzer Sohle auftreten, der linke ist meist ein wenig nach vorn gestellt. Wenn vielleicht auch nicht die Grabstele des Kitylos und Dermys (Abb. 6) so alt ist, wie einige bereits fortgeschrittenere Standbilder desselben Typs, so darf doch angenommen werden, daß sie ein sehr frühes Stadium der Entwicklung zeigt, vielleicht infolge der lokalen Abgeschlossenheit ihres Bildners. Das Gesamtgepräge macht durchaus den Eindruck griechischer Kunst, aber noch ist offensichtlich die Erinnerung an ägyptische Vorbilder sehr stark. Beeinflußt ist die Gestaltung des Haares, vor allem, daß das Architektonische gegenüber dem Statuarischen im Vordergrunde steht: die freie Statue ist noch nicht errungen. Die Ausführung, roh und unbeholfen, ist interessant und lehrreich für den Beginn eines neuen Kunstwillens.

Die weitere Verfolgung des Apollotyps zeigt langsame Vervollkommnung der Form, die steif anliegenden Arme runden sich mehr und mehr, der Körper wird gegliederter, die Haltung gewinnt an Lebendigkeit, kurz das östliche Gepräge weicht dem griechischen, die abstrakte Vorstellungswelt wird zur sinnlichen des Erlebens. Es lassen sich Unterschiede im Stil der beiden Hauptstämme bedingt durch Leben und Herkunft erkennen. Der dorische ist massig, kantig, der Körper ein wenig untersetzt, breite Schultern tragen den Kopf auf kurzem Hals, wie bei der Statue des Polymedes aus Argos (Abb. 26). Im Vordergrunde künstlerischen Interesses stehen hier, von außen gesehen, Knochenbau und Muskeln. Der attische Stil weist gefälligere Formen auf, sie sind schmiegsamer, eleganter, Oberfläche und Fleisch geben das wesentliche Gepräge. Das Ideal der athletischen Gestalt zeigt sich, entgegen dem derben Bau des Körpers, in den feinen Gelenken, die meist mit großer Genauigkeit ausgeführt wurden, und wie die Bronzen zeigen, in einer überschlanken Taille (Abb. 8 u. 25). Überall herrscht strenge Gebundenheit des Stils, und eine seltsame Monotonie durchzieht die lange Reihe dieser Statuengattung. Aber der

hier auftretende Zwang ist ein freiwillig auferlegtes Gesetz, dessen Bestand die Kunst als solche rechtfertigt, das der freie Künstler empfindet durch die gleiche Basis seiner Vorstellung. Hier bricht jenes typisch Griechische hervor, das „rein männliche, dem das Lebenslicht unmittelbar wird in den Augen und Gliedern, und das im Todesgefühl sich wie in einer Virtuosität fühlt und seinen Durst zu wissen erfüllt." (Hölderlin.)

Welchem Zwecke dienten diese über ganz Griechenland verbreiteten Statuen? Man hat recht sie als Götter zu bezeichnen, aber ebenso richtig denkt man an Grabdenkmäler Verstorbener oder an Standbilder agonaler Sieger. Damit wird schon gesagt, daß dieselbe Form den mannigfachsten Aufgaben, wenn es solche für Kunstwerke überhaupt gibt, zu dienen hatte. Falsch wäre es nun hier von einer Beschränktheit reden zu wollen, von Mangel an Phantasie oder ähnlichem. Der Grund liegt tiefer. Der verstorbene Mensch, der Sieger im Agon und der Gott waren eins, die Kunst hat sie nicht in eine Form gepreßt, sondern sie stellen sich als dieselbe Form dar. Niemand wird daran denken wollen, daß alle die, deren Standbilder uns erhalten sind, in dem Alter starben, das die Bildwerke zeigen. Vielmehr ist es immer die gleiche Altersstufe, die bis ins Physische hinein für den erdhaft sinnlichen, aber nach Vergöttlichung strebenden Griechen den Zusammenschluß aller menschlichen und göttlichen Möglichkeiten bedeutet, es ist jenes Alter, das von späteren entgötterten Zeiten in unbewußter und darum um so geheimnisvollerer Anlehnung und Abhängigkeit kurzweg als „ideales Alter" bezeichnet wurde.

Naturgemäß liegt auch hierin die Gefahr des Schematismus, und es bedeutet den weiteren großen Schritt griechischer Kunstentwicklung ihn überwunden zu haben. Tatsächlich begannen die Statuen des nackten Jünglings einen zum Schema gegewordenen Typus zu umschreiben, der fast dem unbeweglichen Stilmaß ägyptisch-orientalischer Kunst anheimzufallen drohte. Den Griechen aber gelingt es, die Sterilität zu lösen. Jede Idealisierung ist Stil einer gewollten und gedachten Form, sie trägt den Todeskeim in sich, sobald das Objekt irreal wird oder das Kunstschaffen in die Abhängigkeit einer konstruktiven d. h. unlebendigen Bedingtheit gerät. Ist dies der Fall im Orient gewesen, so besiegen die Griechen diese Gefahr durch das ihnen eigene Feuer, durch den sinnlichen Drang das Objekt lebendig zu erhalten, was in der Kunst bedeutet: den Gott nicht in Gestalt des Menschen zu denken, sondern im Menschen den Gott in primärem Stadium zu sehen. Der Kult war der Kunst zu Hilfe gekommen. So gab es in Delphi ein Fest des Apollon, wo ein Knabe diesen repräsentierte, nicht als Priester, nicht als Symbol, der Knabe selbst war Apollon, wurde als verleiblichter Gott durch das Land gesandt und von einem gläubigen Volke angebetet. Hölderlin, der die Griechen am tiefsten von allen Sterblichen erlebte, der für uns die einzige unversiegliche Quelle zur wahren Neubelebung des Griechentums ist, erkannte dies:

Und sie wandelten oft
Zufrieden unter euch, ihr Bürger schöner Städte,
Beim Kampfspiel, wo sonst unsichtbar der Heros
Geheim bei Dichtern saß, die Ringer schaut und lächelnd
Pries, der gepriesene, die müßig-ernsten Kinder.

Die Richtigkeit dieser intuitiven Schau wird bezeugt durch die Riten zahlreicher Feste und durch Felsinschriften auf Kreta.

Bei der Betrachtung des Reliefs liegt die Bedeutung vor allem in der Möglichkeit plastischer Erzählung. Aber es kann sich dem griechischen Geist nach naturgemäß nicht um ein unbekümmertes Wiedergeben von zufälligen Lebensvorgängen in gleichsam erst bei späten Zeiten beliebtem Prosastil handeln, sondern nur um eine gebundene, gleichmäßig verteilte Darstellung, wie etwa im ewigen Fluß der Gesänge Homers, bei denen keine Welle übersprudelt, Licht, Schatten und Farbe unbeirrbar nach den strengsten Gesetzen künstlerischer Ökonomie verteilt sind. Die ältesten griechischen Reliefs sind gewissermaßen eine Zeichnung in Stein, wie sie auch der Orient bildete. Das eigentliche plastische Relief entstand erst nach und nach und damit die würdige Gleichberechtigung neben dem Statuarischen. Der lakonische Grabstein des Berliner Museums (Abb. 10) zeigt die Anfänge deutlich. Man hat den Eindruck, als ob geritzte Platten durch Übereinanderkleben die Erhabenheit des Reliefs ausmachen. Ähnlich verhält es sich bei einem Relief vom Tempel von Assos (Abb. 9), wo das Zeichnerische fast noch stärker zum Ausdruck kommt. Einen großen Schritt vorwärts weisen die Metopen von Selinunt. Das von vorn gesehene Viergespann (Abb. 12) ist ein großes Wagnis des Künstlers und beweist seine starke Originalität. War das Relief bisher dekorativer Natur, ist mit diesen Metopen das neue Feld der monumentalen Reliefkunst erobert. Die sorgfältige Komposition innerhalb des gegebenen Raumes und die außerordentlich geschickte Anordnung der einzelnen Figuren mögen in der Reliefkunst bahnbrechend gewesen sein. Das andere zeigt Herakles mit den Kerkopen (Abb. 13) — eine phantastische Arabeske! — und gewährt einen tiefen Einblick in das Verhältnis von Mythus und Kunst. Der griechische Mythus ist die ewig lebenspendende Substanz für den hellenischen Menschen. Sein großes Geheimnis ist seine Formlosigkeit an sich und die damit verbundene dauernde Wandlung, in der er rollt. Hier ist einer der tiefsten Gründe für die stete Vitalität des griechischen Kunstobjektes: Nicht die Religion gibt der Form das Gepräge, sondern die Form bestimmt die Religion, d. h. das Ideal des Mythus ist zeitlich bedingt. Alle Dinge waren den Griechen ständig real (wie jeder großen Kulturepoche), niemals aber profan oder doktrinär; denn sie brauchten nur in die mythische Sphäre gehoben zu werden, um die zeitliche Entstehung mit der ewig gültigen Anschauung zu vertauschen. Wie die griechische Tragödie niemals eine historische oder darstellende war, weil sie die ideale Zeitreflexion auf das mythische Bild geworfen hat (auch

ihrem Mittel nach war sie „tödlich faktisch", nicht nur „tötend faktisch"), so ließ der wandelbare Mythus, den der Künstler je nach der Art seines Erlebens zu verwirklichen vermochte, keine Erstarrung der Kunst zu.

Die archaische Plastik hat eine vollkommen konsequente Entwicklung. Sie ist das große Vorspiel zu den unsterblichen Werken der klassischen Zeit (zu der hier der Fries von Olympia gerechnet wird). Dies verdeutlicht die Entwicklung der Jünglingsgestalt von dem Apollo des Britischen Museums (Abb. 24) über den das National-Museums zu Athen (Abb. 29) bis zur reifarchaischen Bronzestatue aus Piombino (Abb. 33). Der Kunstwille läuft darauf hinaus, ohne Gewaltsamkeit und Sprünge in langsamer Vorsicht und zäher Eroberung des Details den Weg von vollständiger Ruhe und Unbeweglichkeit zu größerer Befreiung und Lebendigkeit, innerhalb der durch das Material bedingten Bindung, zu nehmen. Die Abrundung des Stils ist so weit getrieben, daß man noch heute bei der Nennung des Begriffes „archaische Kunst" ein einheitliches Bild vor dem inneren Auge erwachsen sieht. Die große Harmonie zwischen Können und Wollen gibt den Plastiken dieser Zeit ihren Gehalt und ihre Fülle. Eine ganz befreite Kunst birgt immer die Gefahr, daß die technische Seite, die sekundär bleiben muß, die primäre des Inhalts überwiegt, in der archaischen Plastik ist das Gleichmaß bewundernswert innegehalten. Das liegt nicht zuletzt an der wahren Anfänglichkeit dieser Kunst. Sie ist aus der ganzen Umwelt und ihrem Gesellschafts-Empfinden spontan herausgeboren. Sie ergibt sich als eine notwendige Folge der damaligen Kultgemeinschaft, nicht als barockes Überschäumen ungenutzter Kräfte, nicht als sehnsüchtige Weltformung eines außerhalb seiner Zeit stehenden Individuums.

Die Unterwerfung des Individuums unter den größten Meister, der Künder und Täter seiner Zeit und Gestalter der Zukunft ist, bedingt die gleiche Anschauung, Vorstellung und Phantasie, oder mit einem Wort: den Stil. Rückwärts aus den Monumenten läßt sich schon der Schluß auf das übrigens literarisch bezeugte Bestehen archaischer Kunstschulen ziehen, in denen Schüler neben Meistern wirkten, Tradition und Schulgeheimnis vererbt wurden. Wir verhehlen uns nicht, daß allein aus dem lebensvollen Zusammenschluß einzelner Künstler die Größe und Stetigkeit griechischer Kunst erklärbar wird und, daß nur Liebe zum Vorbild das Erlebnis zu solcher Kraft der Gestaltung verdichten konnte. Diese Kunst ist aus menschlicher Erschütterung geboren. Im Griechen paart sich Fähigkeit intensiven Erlebens mit tiefstem Verantwortungsgefühl, nicht transzendenter Sehnsucht oder aushöhlender Selbstbespiegelung, sondern dem Leidenkönnen aus Ergriffenheit, die im Gegensatz zum Empfinden späterer Zeiten auf den Menschen und nie auf Ding oder Landschaft konzentriert war.

Gewiß hat auch die archaische Kunst Krisen zu überwinden gehabt, und namentlich die attische lief Gefahr, von ihrer Bestimmung abweichend in eine feminine Weichlichkeit zu geraten. Die weiblichen Gewandstatuen zeigen einen Höhepunkt des

Raffinements und trotz ihres anerkannt hohen Wertes möchte man fast von einem Rückfall in orientalisches Empfinden, das in Athen durch die Jonier Platz zu greifen drohte, sprechen. Die Haltung der archaischen Statuen, die sonst die heroische Gebundenheit ausgeglichener Kräfte darstellt, deutet hier auf Eleganz und äußerste Gemessenheit und das Lächeln, anfänglich ein Belebungsmittel, später das ideale Wollen einer zwischen Beglücktsein und Leiden schwebenden Wirklichkeitswelt, schlägt hier in Übereinstimmung mit der ganzen Komposition zum Ausdruck reizvoller Lüsternheit um.

Da brach das Wetter einer persischen Gefahr los, und das hellenische Nationalgefühl wurde wie niemals wieder geweckt. Jenes oberste Nationale, das mit dem bürgerlich-politischen „Nationalistisch" nicht das mindeste gemein hat, und von dem Hölderlin in späten Briefen mit Vorliebe als Grundlage jeder Kunst spricht. Es galt die Entscheidung, ob Orient oder Okzident die neue Welt erschaffen sollte. Das Schicksal fällte das Urteil zugunsten der Griechen, die jetzt Schöpfer des geistigen Europa wurden. Griechenland — zur Weltmacht geworden — prägte sein nationales Antlitz, es entstand die reiche Folge jener Bildwerke, an denen wir heute die rätselhafte Vereinigung verklärtester Geistigkeit des Profils mit sinnlichster Lebendigkeit der Vorderansicht bewundern (Abb. 47). Damit hatte die griechische Kunst den letzten Schritt zur Vollendung getan. Hier mag der Ephebenkopf als Beispiel dienen (Abb. 48). Dieser gebändigten Leidenschaft — Maßstab und Vorbild aller echten Jugend! — kommen nur Worte des Dichters nah:

Und ich frage: wie hat dieser haare zier
Und dieses blickes die früheren wesen umzingelt!
Wie dieser mund hier geküßt zu dem die begier
Sinnlos hinan als rauch ohne flamme sich ringelt!

Literatur *).

Maxime Collignon: Histoire de la sculpture grecque. Tome I. Paris 1892.
Perrot-Chipicz: Histoire de l'art dans l'antiquité. Tome VIII: La Grèce archaique. Paris 1903.
Heinrich Brunn: Griechische Kunstgeschichte. Bd. 2. Die archaische Kunst. München 1897.
Wilhelm Leermann: Altgriechische Plastik. München 1907.
Waldemar Déonna: Les „Apollons archaiques". Genève 1909.
Arnold von Salis: Die Kunst der Griechen. Leipzig 1919.
Julius Lange: Der Mensch in der älteren griechischen Kunst. Straßburg 1898.
Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts. Berlin 1886 ff.
Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts in Athen. Athen 1876 ff.
Journal of hellenic studies. London 1880 ff.
Bulletin de correspondence hellénique. Athen und Paris 1877 ff.
Karl Otfried Müller: Die Dorier. 1. Aufl. Breslau 1824

---

*) Die hier genannten archäologischen Werke geben Auskunft über die in der Einleitung absichtlich beiseite gelassenen Fragen nach Material, Technik und nach der noch problematischen Art der Bemalung. Das Werk Otfried Müllers, obwohl nicht in direkter Beziehung zur Kunstgeschichte stehend, ist genannt, weil es von allen kulturgeschichtlich-wissenschaftlichen Werken über Griechenland, trotz Überholung im einzelnen, die echteste und zusammenfassendste Darstellung griechischen Geistes gibt. Ferner sei auf das große Werk von Ludwig Curtius (Die antike Kunst, Handbuch der Kunstwissenschaft, Bd. I, Berlin-Neubabelsberg) hingewiesen, das seit 1913 in Lieferungen erscheint und hoffentlich bald die Anfänge der griechischen Kunst behandeln wird.



Abb. 1. Kyprische Statue. New York. (Um 600.) (Nach Brunn-Bruckmann.)

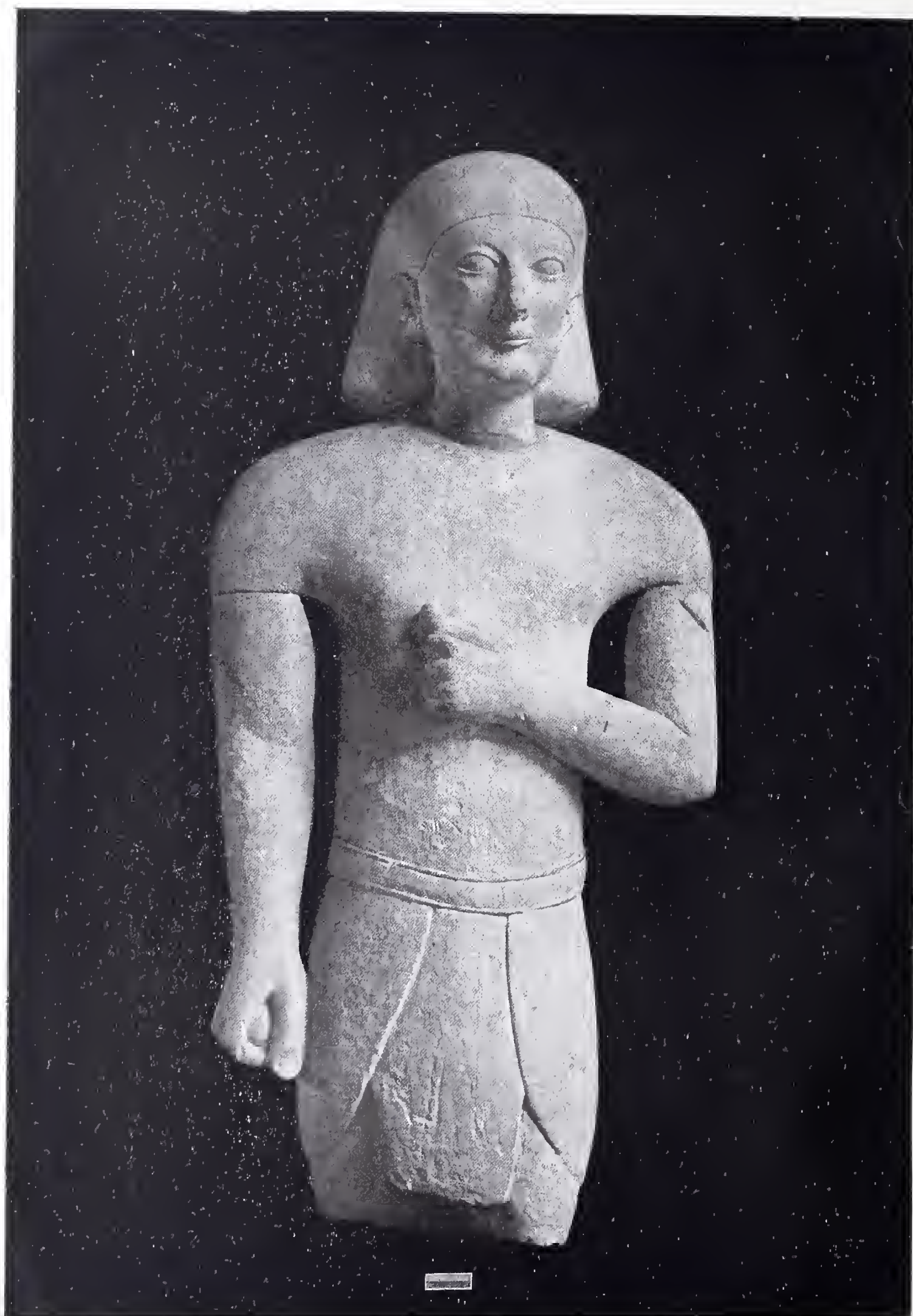


Abb. 2. Kyprische Statue. New York. (Um 600). (Nach Brunn-Bruckmann.)



Abb. 3. Statue vom heiligen Weg zum Didymaion bei Milet. London. (6. Jhdt.)



Abb. 4. Statue des Chares vom heiligen Weg zum Didymaion bei Milet. (6. Jhdt.)



Abb. 5. Statue von Auxerre. Kalkstein. Paris. (7. bis 6. Jhdt.)



Abb. 6. Grabstele des Kitylos und Dermys aus Tanagra.
Athen. (Anfang des 6. Jhdt.)



Abb. 7. Fragment einer Grabstele aus Lokris. Kalkstein. Paris. (6. Jhdt. oder früher).



Abb. 8. Widderträger aus Kreta. Bronze. Berlin. (7. bis 6. Jhdt.)



Abb. 9. Relief vom Tempel zu Assos. Paris. (6. Jhdt.)



Abb. 10. Lakonischer Grabstein. Berlin. (6. Jhdt.)



Abb. 11. Bronzerelief aus Perugia. München. (6. Jhdt.) (Nach Brunn=Bruckmann.)



Abb. 14. Relief von einem Altar auf Thasos. Paris. (6. bis 5. Jhdt.)

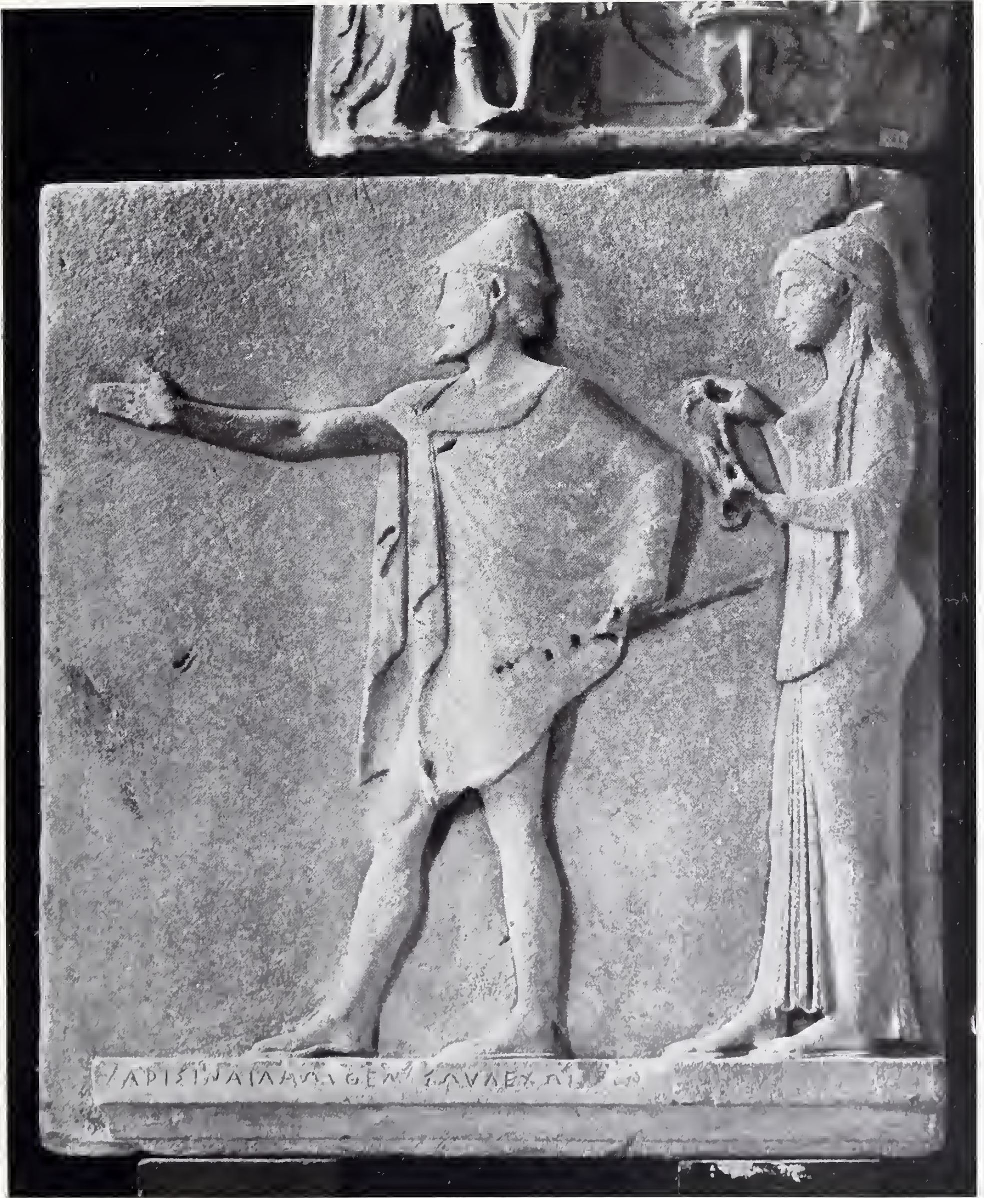


Abb. 15. Relief von einem Altar auf Thasos. Paris. (6. bis 5. Jhdt.)



Abb. 16. Relief. Opfer an Athene. Athen. (6. Jhdt.)



Abb. 17. Grabstele des Aristion, ein Werk des Aristokles.
Athen. (6. bis 5. Jhdt.)



Abb. 18. Grabstele eines Läufers. Athen. (6. bis 5. Jhdt.)



Abb. 19. Relief von Akanthos in Makedonien. Paris. (5. Jhdt.)



Abb. 20. Bronzerelief der Athene. Athen. (6. bis 5. Jhdt.)



Abb. 21. Relief des Streitwagens von Monteleone. Vordere Seite. Bronze. New-York. (6. Jhdt.) (Nach Brunn-Bruckmann.)



Abb. 22. Relief des Streitwagens von Monteleone. Rechte Seite. Bronze. New-York. (6. Jhdt.) (Nach Brunn-Bruckmann.)



Abb. 23. Relief des Streitwagens von Monteleone. Linke Seite. Bronze.
New-York. (6. Jhdt.) (Nach Brunn-Bruckmann.)



Abb. 24. Jünglingsstatue aus Böotien. London. (6. Jhdt.)



Abb. 25. Bronzestatuette. Delphi. (7. bis 6. Jhdt.)



Abb. 26. Jünglingsstatue des Polymedes aus Argos. Delphi. (Anfang des 6. Jhdts.)



Abb. 27. Jünglingsstatue. Athen. (6. Jhdt.)



Abb. 28. Torso einer Jünglingsstatue aus Aktion. Paris. (6. bis 5. Jhdt.)



Abb. 29. Jünglingsstatue aus Böotien. Athen. (6. bis 5. Jhdt.)



Abb. 30. Jünglingsstatue. Bronze.
Vielleicht Stil einer aeginetinischen Schule. Athen. (6. bis 5. Jhdt.)



Abb. 31. Männliche Bronzestatue aus Böotien (sog. Poseidon).
(Anfang des 5. Jhdts.)



Abb. 32. Speerwerfer. Bronze. Paris. (5. Jhdt.)



Abb. 33. Jünglingsstatue aus Piombino. Bronze. Paris. (5. Jhdt.)



Abb. 34.
Weibliche Statue von der Akropolis (Kore). Athen. (6. Jhdt.)



Abb. 35.
Weibliche Statue von der Akropolis (Kore). Athen. (6. Jhdt.)



Abb. 36. Weibliche Bronzestatuette. London. (6. Jhdt.)



Abb. 37. Frauenstatue. Rom. (6. bis 5. Jhdt.) (Nach Collection Baracco.)



Abb. 38. Weibliche Figur von der Akropolis (Torso). Athen. (6. bis 5. Jhdt.)



Abb. 39. Bronzestatuette einer Läuferin. London. (6. Jhdt.?)



Abb. 40. Thronende Göttin aus Unteritalien. Berlin. (Anfang des 5. Jhdts.)



Abb. 41. Kalbträger von der Akropolis. Athen. (6. Jhdt.)



Abb. 42. Archaischer Kopf. Berlin. (6. Jhdt.)



Abb. 43. Männlicher Kopf vom Ptoion. Athen. (6. Jhdt.)



Abb. 44. Kopf der Athena vom Ostgiebel des Tempels in Aegina. München. (Um 500.)
(Nach Brunn-Bruckmann.)



Abb. 45. Bronzekopf in Olympia. (6. Jhdt.)



Abb. 46. Bronzekopf von der Akropolis. Athen. (Um 500.)




Abb. 47. Bronzekopf von der Akropolis. Athen. (5. Jhdt.)



Abb. 48. Ephebenkopf. Athen. (Anfang des 5. Jhdts.)